

mente en esa oposición entre la expectativa creada y la negación final donde late la fuerza angustiosa del poema.

Esa oposición entre lo esperado y lo real es lo que muestra la técnica básica en la que se han realizado los poemas. Dijimos antes que la oposición entre contrarios constituía una de las bases de la literatura de tradición oral, ella misma tan maniquea, que la oposición se convierte en ingrediente básico de su caracterización. Pero los que saben algo de literatura oral, conocen también que el final es el momento más importante de la culminación de la estructura oral. Así sucede, por ejemplo, en la improvisación tradicional vasca, donde el cantor piensa primero el final de la estrofa y después acomoda su estructura a ese final ya premeditado.

Los finales de los poemas de *Dinero* no sólo trabajan en la oposición entre primera situación (empatía del a deudora con el cobrador) y el final, sino que el final puede ser le mismo una oposición: «Dejaba los tarros [llenos] y salía con otros vacíos» (35), por ejemplo. Pero son los de la primera clase los que se prodigan en el texto: oposición entonces/ ahora («Supervivencia», 43); oposición entre personajes: entrar la hija /salir el padre («Copacabana», 49), unos días / otros días («El buen samaritano», 50); contraste entre el principio del poema y el final («Colmenas», 54). Todos estos ejemplos muestran que la oposición establece significados contrarios que sorprenden al lector, y que subrayan la angustia, o la conformidad del poema.

Desde luego, si dentro del poema la oposición establece la estructura básica de escritura, no debe olvidarse que los poemas trazan círculos de significados amplios, que no se encuentran solos y que establecen diálogos con los poemas precedentes o siguientes, como vimos en la oposición entre «Dinero» y «Pródigo».

El libro se divide en tres secciones. La primera, «Con el sudor de tu frente» resulta ser la más cercana a la descripción de la realidad. Un fresco donde se dan la mano, despedidos («Profesional» 11 y 12), viajeros vendedores o representantes (13, 15, 16, 18), trabajadores de la hostelería, de la construcción. La segunda «Trampas», mantiene aún un sentido de la descripción, pero se vuelve más abstracta en la creación de símbolos. Los títulos de los poemas se convierten en flechas que señalan analogías: «Ajuar»,

«Trampas» y «Familia» corresponden al sentido descriptivo, pero «Felicidad», «Náufrago» o «Dinero» recalcan la visión simbólica del libro, que se resuelve en la tercera parte: «Colmenas», una síntesis entre descripción y símbolo.

Pero los hilos de unión del poemario no son sólo el tipo de gente que vive en él, o la descripción que se hace de ellos, o el tono del poema, sino la dialéctica que se presenta entre angustia y esperanza.

Angustia y esperanza son las derrotas sobre las que navega esta nave. Angustia: Sí, sabemos que es angustia, y que no es dinero, sabemos que hay un resquicio de esperanza. Volvamos a leer. «En todas partes el rostro de la angustia». Sabbat, 14. Y en todas partes de este libro el rostro de la angustia, aunque se afirme, ¿qué se iba a decir?, «No es angustia, es dinero». No, es angustia. Y ya se sabe, solo queda un resquicio a la esperanza. «Blevit»: «Pero hay esperanza» (28). O: «Los más jóvenes aún confían en las oportunidades» (24). O: «La esperanza que hierve en cada celda» (54). Entre la angustia y la esperanza se mueve Dinero. Hablemos de dinero, ¡claro!, en la cara A, hablemos de angustia y esperanza en la cara B.

Es la contraposición básica: dinero frente a angustia y esperanza. Un poco, muy poco, de utopía, o de delicia (52).

Pero hablamos de personas. Silencio y palabra

Lo bueno del libro es que habla de personas. De esas que sufren y se angustian en el sufrimiento. Lo mejor del libro es que sugiere, que, sobre todo, calla, y que en el silencio deja la posibilidad de que el lector deba, no pueda, ¡deba!, completar la escena.

Leo que Pablo García Casado ha declarado: «Son pequeñas narraciones, que estarán en unos 35 ó 40 poemas. Son historias muy breves escritas en poemas en prosa [...]. Permite escribir pequeñas historias breves con personajes de ahora. Ese lenguaje despojado de retórica, profundamente narrativo, como es el del poema en prosa le viene muy bien a lo que estoy contando. Intento contar historias breves, concretas y quizás muy descarnadas en muchos casos, pero al menos muy eficaces» (Maribel Ruiz: Diario de Córdoba, 02. 12. 2007).

Luis García Jambrina lo ha descrito con una sabiduría latente: «He dicho antes que se trata de poemas narrativos, pero lo son de una forma elíptica, contenida y sugerente; de hecho, lo que en ellos importa no son las historias ni las situaciones, sino las atmósferas y los estados de ánimo de los sujetos poéticos (el dolor, la nostalgia, la angustia, la ansiedad, la soledad, la desesperación; a veces, también la esperanza contra todo pronóstico, el amor que salva o unas briznas de felicidad)» (ABCD)

Y volvamos al principio de la película: esperemos una crítica del género. Dicen que el cuento es lo más parecido a la poesía en su intensidad, pues entonces los microcuentos deben ser lo más parecido a la lírica en su intensidad más concreta. Pero aquí debemos dar un paso más allá.

Esas pequeñas narraciones son «narra-cines»

Sí, «narra-cines». Pequeñas historias que deben tanto al cine, a sus argumentos, a sus tópicos. En el cine el equilibrio entre silencio y palabra se concreta por medio del gesto. En estos microcuentos, en estos poemas, en estos narra-cines el silencio sobresale a la palabra y el lector debe componer y llenar los silencios.

Este libro habla de personas, también, de vez en cuando, de objetos, pero habla de silencios y de palabras justamente dichas. Y de derrotas. Sí, también de esperanzas. Pero, ¡amigo!, la derrota sabe a sal.

La estética de Pablo García Casado se ha unido (hundido) con la estética de la postmodernidad americana. Pero si *Las afueras* (1997) debía tanto a Carver y *El mapa de América* se resolvía en una estética de la geografía del gran imperio, *Dinero* es la síntesis, otra vez, entre lo local y lo global. No es la estética de Almodóvar (y me alegro), pero habla de algo que es indefinible, incontrollable en la vida de las personas de ese «no-lugar» de Sevilla-Este. Al este de la autopista... Un paisaje norteamericano si no estuviera habitado, vivido, por sevillanos. Si no lo viviera Pablo García Casado y Cristina y Solís, y Vicente Mora, y Antonio Luis Ginés y Eduardo García. Y Elena Medel. Como si por aquí hubiera pasado Sam Peckinpah...

Aquí no hay cruce entre lo cutre, lo tópico y lo global, aquí hay vida sufriente. Y uno (otro) de los elementos técnicos del libro consiste en su justeza expresiva que remite a las mejores películas de gánsters. En esas frases laceradas, en esa expresión justa y sin piedad, para saber que al final no hay felicidad. Sevilla este. Territorio desierto.

Las narra-cines deben mucho al tipo de expresión que hemos visto en las salas oscuras con su expresión sin concesiones.

Lo mejor del libro reside en el contraste entre la situación y la expresión de esa situación, la verbalización de la crueldad. *Dinero*, algo tan pequeño, que hace falta crueldad para conseguirlo y además para lograr que los demás no lo consigan. Es el desequilibrio de lo que no hay tanto para todos.

Pero el mensaje del libro tiene algo que ver con la vileza. Nos envilecemos cuando vivimos solo por el dinero. Y es la crueldad y la vileza lo que aparece en los tonos de los personajes de este libro.

Uno de los contratos más importantes en la redacción se sitúa en la fractura entre lo dicho por el narrador y lo dicho por los personajes. Y luego hablaremos de la fractura.

Entre el narrador y los personajes se sitúa la polifonía, de la que ya hablado Luis García Jambrina en su interesante reseña. Sí, en las frases subrayadas y que corresponden a un segundo nivel de dicción, a una mise en abîme, a una puesta en abismo a una apuesta por el abismo, a una abyección en el abismo, hablan las personas y hablan de las personas. Hablan de dinero, pero también de aceptación de la situación («Construcciones Luque») donde la esposa no dice nada de su situación de consentida con tal de que llegue dinero; de prostitución («Comercial Senior», «Animal» quizá, «El buen samaritano», «Monopoly»), pederastia («Estación de autobuses»), algún incesto sugerido...

Estos poemas deben mucho a las secuencias cinematográficas. Al cine negro. A un momento de la película que todos recordamos por su frase tan redonda, por el gesto y le guiño, por el tono de la voz. Son poemas guiones, donde la presencia y la ausencia, lo dicho y lo sugerido se mueven en un hilo de equilibrio. Es la palabra justa la que se queda en la memoria, porque rompe con lo esperado, porque da el tono cierto de la superioridad, pero de una

ventaja dolorida («Una niña asustada... y yo más asustado todavía»).

Deberíamos leer las frases dichas por los hombres derrotados en este libro, pero deberíamos prestar atención a las frases dichas por las mujeres, porque el discurso de género no es neutral. Y las mujeres que hablan en este texto, desde la que quisiera ganar y no puede en «Trampas» hasta la que pudiera, pero pierde en «Monopoly» y hasta la que no puede en «El buen samaritano», todas han sido derrotadas. Han perdido.

Para decir que ésta es la estética del «narra-cine»: de la crueldad y del poder. Y de las voces que los sufren. En la fractura entre dicción y dicción, en la fractura nace el sufrimiento que es lo que el texto ha puesto en claro.

Porque del dinero, no lo olvidemos: hay que deshacerse «como si fuera un cadáver». Como el cadáver que somos ©